28 Semrau, Abb. 5. Ernst, Abb. 109.
29 Vgl. Garger, a. a. O. S. 117.
30 Inv. O. Baiern. Fig. 265.
31 Weise, P. Got. Holzpl. um Rothenburg, Horb und Hechingen. – Tübingen 1921. Abb. 36/37. Baum, Got. Bildw. Schwab. T. 45.
32 Die Angabe der Provenienz, die mir sehr gelegen kam, fand ich bei Schäfer (s. unten). Herr Dr. Luthmer hatte die Freundlichkeit, sie mir ausdrücklich zu bestätigen.
33 Weise, Abb. 35.
34 Ebenda, Abb. 46–48.
35 Österr. K. T. 12, Fig. 34.
36 Wiese, Cicerone, A, XIV, H. 13.
37 Paul, S. 62.
38 Ehrenberg, D. Mal. u. Pl. v. 1350–1450. Bonn 1920. Abb. 79.
39 Cicerone, A., XIV, H. 21, S. 849ff.
40 Finlands Kyrkor, Helsingfors 1912, S. 97.
41 Schweitzer, Taf. 54 rechts.
42 Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs, Taf. LVI.
43 Hier kämen vor allem mitteldeutsche Madonnen in Betracht, die Dr. Wiese zur Zeit untersucht: Heiligenstadt, Arnstadt, Wilsdruff (diese nach dem Y-Typus hin). Die der Meininger Stadtpfarrkirche noch ferner. Unserer Fassung am nächsten kommt in diesem Gebiete noch die Madonna aus der Erfurter Futterstraße Nr. 2 (Erfurt, Mus.) mit dem saugenden Kinde.
44 Burger, Dtsch. Mal. I, Abb. 100k.
45 Schweitzer, Taf. 54 links.
46 Semrau, Abb. 4. – Inv. Rheinprov. VII, Fig. 215/216.
47 Zeitschr. f. bild. K. 1921, H. 7/8.
48 Vgl. Bach, Repert. f. Kunstw. 1901, S. 116.
49 Lippach, Phot. Kratt-Karlsruhe. Goyau b. Ernst, Fig. 93.

# ANTIKE KAMPFMOTIVE IN NEUERER KUNST

*Erschienen im „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst“, München 1928*
*[Festschrift für Paul Wolters]*

Im 26. Psalme des karolingischen Utrecht-Psalters, in einer Zeichnung des Lionardo da Vinci und bei Rubens – bei diesem mehrfach, am deutlichsten in der Berliner Skizze zur Schlacht von Tunis – findet sich ein Motiv von verblüffender Ausdruckskraft in überraschender Ähnlichkeit: ein Pferd, im Kampfgetümmel hochgebäumt, den Kopf wild rückwärts schleudernd, die gekrümmten Vorderhufe ins Leere hauend, mit dem Ausdruck fesselloser Verzweiflung, als ob es schriee; grandios und hilflos zugleich. Jeder versteht das Motiv aus dem Leben selbst, und gleichwohl meint man gerade diese Prägung als etwas Einmaliges und Gemeinsames zugleich nicht vergessen zu können, gleichwohl wirkt die Übereinstimmung so, als liege sie nicht nur im erlebbar Wirklichen, sondern in der Formung durch den menschlichen Geist, als sei sie „mehr als Zufall“.

Ist sie es doch nur? Und was hieße hier Zufall? – Das Auftreten gleichartiger Motive kann von zwei Polen her gedeutet werden: Einfluß oder Wachstum. Ein Formenmotiv kann gewandert sein, über lange Zeitstrecken hin; seine Wiederkehr kann Erinnerung sein, Wiederauftauchen und Aktivwerden eines künstlerischen Eindrucks, also wirklich – bewußt oder unbewußt – Wiedergabe, also wirklich: Einfluß. Doch ebensogut kann das gleiche Motiv aus verwandten geistigen Lagen sich mehrfach selbständig bilden, es kann selbständig erwachsen. Welche Art der Deutung eine geschichtsforschende Menschenart, eine „Zeit“, bevorzugt, das kann auf sie selbst ein Licht werfen. Als das Exaktere gilt auf den ersten Blick die Voraussetzung einer notwendigen Verknüpfung auffallend ähnlicher Fälle durch persönliche Eindrücke schöpferischer Menschen, also die Idee der realen Weiterpflanzung. Sie arbeitet mit sogenannten bekannten Größen: Austausch, Zwischenhandel, Weitergabe, Wiedergabe. Als Voraussetzung ist freilich auch sie nur Glaube, jedenfalls in dem Augenblicke, wo sie als die ausschließliche, weil einzig kontrollierbare Möglichkeit gilt (die andere könnte nur konstatierbar sein). Sie hat für sich, daß sie mit menschlichem Handeln in doppeltem Sinne rechnet. Die andere Möglichkeit kann von der ersten her romantisch aussehen. Sie ist in Wahrheit

einfach. Sie rechnet mit dem menschlichen Werden, mit der Originalität im echten Sinne. Sie grundsätzlich und ausschließlich zu bevorzugen, würde wieder Glaubenssache sein – nicht weniger, als sie grundsätzlich abzuleugnen. Die zweite Auffassung ist die jüngere. Wie soll man zwischen beiden Möglichkeiten stehen? Nun – zwischen ihnen; sie sind beide wirkliche Möglichkeiten. Nur das primitive Denken in A und Non-A wird die einfachste Form der Antithese wählen, die Alternative, das Entweder-Oder. Aber die einfache Antithese ist der schlimmste Feind der geschichtlichen Wahrheit. Entwickeltere Geschichtsbetrachtung wird die Antithese nur im Sinne polarer Möglichkeiten zulassen, mit zahllosen Zwischenstufen und Begegnungen, sie wird mit der Gleichzeitigkeit der Grundmöglichkeiten rechnen. Sie wird in unserem Falle dem menschlichen Geiste die Fähigkeit zutrauen, selbst überraschend Ähnliches in voller Unabhängigkeit aus entsprechenden Lagen, an verschiedenen Herden und nicht nur durch Ansteckung, zu erzeugen; aber sie wird selbst in einem Falle, der diese Möglichkeit als entscheidend nahelegt, auch die Weitergabe, die wirkliche Verpflanzung nicht völlig ausschließen. Sie wird mit beidem rechnen. Nun scheint freilich die Lage noch schwieriger, für eine alleinherrschende Einflußtheorie jedenfalls noch bedenklicher, wo es sich nicht um mathematisch-ornamentale Formen, sondern um Wiedergabe der Erscheinungswelt handelt. Hier tritt das wirkliche Erlebnis als Fehlerquelle der Deutung hinzu. Da es immer und überall wieder möglich ist, kann es sich selbst immer von neuem spiegeln – so könnte man wenigstens glauben. Aber die Geschichte der Kunst ist auch eine Geschichte der Themen, der ständigen Auslese des Formwürdigen. Nicht nur, wie – auch was man darstellt, das ist schon Bekenntnis und menschliche Tat. Und an das Was pflegt das Wie sich anzuhängen. Wir sind als Künstler mehr Sender denn Empfänger. Die Geschichte der Kunst ist auch keineswegs die Geschichte einer geradlinig stetigen Erweiterung des Themenkreises. Sie zeigt, wie große Möglichkeiten, Wirkliches widerzuspiegeln, untertauchen können, um nach langer Zeit unvermutet wieder zu erscheinen. Es bleibt dabei, daß die Verwandtschaft einer geistigen Lage Voraussetzung ist für Verwandtschaft formaler Motive – selbst, ja gerade dann, wenn es sich um Prägung lebendiger Eindrücke handelt.

Nun ist eines deutlich: der Meister des Utrecht-Psalters, Lionardo und Rubens – alle drei sind feurige Geister von unwiderstehlichem Temperament. Jeder von ihnen überleuchtet für uns Heutige ein ganzes Zeitalter, bei jedem hat man den Eindruck eines rastlosen Bewegungsdranges, einer persönlichen Kühnheit des Gefühls, also auch des Vortrags, die um ihrer eigenen Selbstdarstellung willen zu Motiven von objektiver Kühnheit und Bewegtheit als dem thematisch Kongenialen greift. Es ist, so verschieden diese drei Menschen waren, etwas da, das ihre Individualitäten verbindet. Das ist schon Verwandtschaft der geistigen Lage. Aber sie geht noch weiter. Der jedesmal für seine Zeit einzige und unvergleichbare Mensch steht doch in einer Geschichtslage, die ihn nicht nur heraushebt, sondern auch ermöglicht. Auch sie ist bei allen drei Künstlern vergleichbar. Der Psalter-Meister und Rubens besonders treffen sich darin, daß sie offenbar nordische Menschen sind, die eine ferne, aber ihnen innerlich notwendige Welt mit starkem Arme ergreifen: Rubens als etwas ihm Neues die südliche überhaupt, der Utrecht-Meister – als etwas Altes, noch immer, noch einmal – die Antike. Hinter jedem steht etwas, das Geschichtliche, das „außerhalb seines Wesens“ liegt und es dennoch bedingt. Die Paradoxie, daß es damit also doch noch zu seinem Wesen gehört, erzielt wieder jene Doppelperspektive, ohne die wir nicht auskommen können. Freilich wissen wir nicht mit völliger Bestimmtheit, welcher Nation der Illustrator des Psalters angehörte. Nachdem die frische Kühnheit seiner Form zuerst als rein nordisches Gut angesehen worden (Springer), trat das Hellenistische fast übermächtig für uns zutage (Graeven), so daß es wieder nötig wurde, das Nordische zu betonen (Swarzenski). Wir werden heute auch hier wieder mit der Kombination des Verschiedenen, mit Persönlichkeit und Erbe, mit Tat und Überlieferung rechnen: südliche Formenwelt, ursprünglich antike, aber auf jeden Fall von einem ihr schon fernen Geiste her gesehen, einem sicher zeitlich und räumlich fernen. So stark und unverkennbar das antike Erbe ist, das sich immer wieder, selbst in statuarischen Typen, bei gänzlich antistatuarischem Vortragsstile bezeugt – dieser Vortrag selbst ist auf jeden Fall eine nicht mehr antike Leistung. Ähnlich steht es mit Rubens gegenüber der Monumentalwelt des Südens, gegenüber Lionardo selbst. Lionardo aber, dieses größte Wunder des menschlichen Geistes, steht zwischen dem karolingischen und dem hochbarocken Künstler als ein ebenfalls sehr freier Europäer, der zu allererst eruptiv und selbständig schafft und dennoch von den Formen einer großen Vergangenheit, auf ihrem Boden lebend, wie selbstverständlich weiß. – Aber er ist doch, anders als jene, ein „Klassiker“? – Gewiß nicht nur dieses. Für keinen ist das Wort „Klassik“ als Formenbegriff so sehr zu eng wie für Lionardo. Was er für die Anghiari-Schlacht wie für einen Teil der Denkmalsprojekte ersann, war in höchstem Grade barock gedacht, in einem viel weiteren, späteren Sinne barock als der unmittelbar anschließende Früh- oder Protobarock um 1520. Die Nächstjüngeren, die

sich an ihm entzündeten, Michelangelo wie Raffael, waren noch unfähig, gerade das, was jene Entwürfe auszeichnete, zu entwickeln; schon weil ihnen das schöpferische Ja zur gesamten Fülle der Welt, die barocke Breite, fehlte, schon weil beide kein echtes Gefühl für das Tier hatten. Die ganze großartige Weite des entwickelten Barocks war in Lionardo vorweggenommen, und erst in Rubens konnte diese Seite seines Wesens wiederkehren – so wie Rubens selbst in Delacroix. Das bewegte Schlachtenbild gehörte notwendig zu dem Psalter-Illustrator, zu Lionardo, zu Rubens; ebenso notwendig, wie es zu Raffael und Michelangelo, obwohl sie es beide zu leisten hatten, innerlich nicht gehörte. Alle drei Künstler aber standen in einem schöpferischen Blicke zu einer vierten Welt hinüber: zur Antike. Alle drei dachten barock im Blicke auf eine ferne Antike, die sie gerade da verwandelten, wo sie ihnen verwandt war. Alle drei übrigens fanden in den unmittelbaren Nachfolgern keineswegs eine Steigerung, sondern zunächst nur eine Dämpfung und Abkühlung ihres Wesens.

Aber ist nicht außerdem zwischen ihren so auffällig verwandten Prägungen des gleichen Motives eine geschichtliche Verbindung unmittelbarer Art? Für Lionardo-Rubens zunächst ist sie gar nicht zu bezweifeln. Das eine Wort Anghiari-Schlacht läßt beide Namen stets zugleich aufklingen. Rubens verdanken wir die wesentliche Erhaltung einer Hauptgruppe aus Lionardos barockestem Werk. Zwar hat Rubens das Original, das Lionardo wohl im Herbst 1503 begann und nur zu kleinem Teile ausführte, nicht mehr sehen können. Der Saal des Palazzo Vecchio, den die beiden größten Florentiner mit den Bildern des kriegerischen Ruhmes ihrer Stadt schmücken sollten, war 1557 durch Vasari neu bemalt worden. Aber den Karton muß Rubens gesehen haben; seine Zeichnung im Louvre, von Edelinck gestochen, verbreitete den Ruhm des Fahnenkampfes. Rubens muß auch die zahlreichen Einzelentwürfe gekannt haben, insbesondere das Blatt der venezianischen Akademie. Die Übereinstimmungen insbesondere zwischen der Schlacht von Tunis und dieser Zeichnung gehen außerordentlich weit. Sie betreffen außer den Reitern auch die Fußkämpfer in der Nähe. Daß das Motiv, das wir nur einleitend und vorläufig isoliert betrachten, in Wahrheit nicht allein sich wiederholt, das verbietet, hier an Zufall, das heißt genauer: an völlig unbeeinflußte Neuschöpfung bei Rubens zu denken. Schöpfung freilich bleibt hier durchaus. Nur fand Rubens Dinge, die erst ihm wieder von innen her möglich waren, bei Lionardo so stark sich entgegengeformt, daß sie sich zwangsmäßig meldeten, sobald er in ihre Nähe kam. Hier stehen wir auf festem Boden. Wie aber erklärt sich Lionardos Verhältnis zum Psalter?



Daß er ihn gekannt habe, ist ausgeschlossen. Lionardo verhielt sich zum Psalter-Meister nicht so wie Rubens zu ihm selbst. Er wußte nichts von ihm. Wir stehen vor einem Rätsel – jedoch nur, solange wir die einzige Erklärung derartiger Übereinstimmungen von Einflüssen, sogar nur: solange wir sie von unmittelbaren Einflüssen allein erhoffen. Es ist gewiß zunächst das schöne Naturwunder der Temperamentsverwandtschaft, das hinter dem Gleichklange der Form erscheint. Wir greifen hier schöpferische Augenblicke von höchster Macht, feurige Vorstellungen, die schon durch die verwandte Glut der Künstler ähnlich werden konnten. Aber diese Ähnlichkeit ist denn doch zu verblüffend; es muß ein drittes geben, das X zu A und B, das beide Male in unabhängiger Verwandtschaft neu geformt, doch eben beide Male zur Stelle war. Es ist da und bleibt kein X, wir haben es schon genannt: es kann nur die Antike sein. Daß der Utrechtpsalter sie überall voraussetzt – ohne dadurch seine völlige Eigenart zu verlieren – ist zu bekannt, um noch einmal bewiesen werden zu müssen. Es genügt, an Tikkanens Feststellungen zu erinnern, an die antiken Wassergottheiten, ja nur an die römische Priesterin des 24. Psalmes. Daß auch Lionardo die Antike kannte, ist ebenso sicher. Wie seine Generation sich mit ihr beschäftigte, beweist allein schon der Codex Escurialensis, den Hermann Egger 1906 als „ein Skizzenbuch aus der Werkstatt D. Ghirlandaios" herausgab. Der Escurialensis bringt auf einer ganzen Reihe von Blättern Sarkophagreliefs, Werke, die der Psalter-Illustrator ebensogut kennen konnte wie Lionardo. Er hat sie gekannt, wenn auch wahrscheinlich vor allem durch Weiterwirkungen in der Illustration. Denn wirklich, gerade unser Motiv findet sich in den Sarkophagreliefs wenigstens als sehr nahe heranführende Vorform – wohl niemals ganz mit der blitzhaften Abkürzung, wie sie die abendländischen Schöpfungen fanden, aber doch so deutlich, daß es offenbar nur jener Blitze bedurfte, um an ganz verschiedenen Zeitpunkten, durch den Zutritt verwandter Bedingungen, nunmehr in sich tief Verwandtes der Form zu entzünden. Es handelt sich um antike Reliefplastik, in der statuarische Elemente, noch so sehr verwandelt, doch eine größere Rolle spielten als in den dämonisch genial hingeworfenen Skizzen. Das Motiv hängt mit dem Rossebändigen zusammen. Regelmäßig ist ein Mensch mit dargestellt, der das gebäumte Roß zu halten sucht. Aber die Form, die sich bei den Abendländern gesteigert emanzipiert, wird dabei schon sehr deutlich. Bl. 55 des Codex Escurialensis gibt auf der Vorderseite einen Reliefstreifen, von dem es obendrein so gut wie sicher ist, daß auch Rubens ihn kannte. Es ist eine Amazonenschlacht dargestellt, das Thema, an dem der Rubens des 2. Jahrzehnts des

17. Jahrhunderts seine Neigung zur Kampfdarstellung am genialsten gezeigt hat. Die Verwandtschaft der linken Flügelgruppe des Sarkophags mit der Hauptgruppe auf der Brücke in Rubens' Münchener Bilde hat, wie der Verfasser nachträglich feststellte, auch Robert schon gesehen. Er hat („Die antiken Sarkophagreliefs" II, S. 96) wenigstens betont, daß Rubens die Komposition benutzt habe. Hier interessiert, daß gerade unser Motiv darin vorgeformt ist. Der Sarkophag stand vor der Zeit des Rubens offen vor SS. Cosma e Damiano in Rom, er war leicht zugänglich. Später, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, gelangte er in das Belvedere des Vatikans. Dort hat ihn Pozzo für sein Museo Cartaceo gezeichnet. (Heute die linke Ecke der Vorderseite im Palazzo Salviati; Robert, a. a. O. II, Nr. 79, Taf. 33.) Lionardo scheint die Zeichnungen des Escurialensis überhaupt gekannt zu haben. Auch Bl. 40 z. B., der Florentiner Phaeton-Sarkophag, zeigt Lionardo-Pferde, die durch eine leise Umdeutung zum Sichverbeißen zu bringen waren. Aber bleiben wir bei unserem Motive. Der Sarkophagteil im Palazzo Salviati unterdrückt freilich gerade das wesentliche Element der ausgreifenden Vorderbeine, aber er gibt dafür das kontrapostische Gesamtmotiv in der charakteristischen Steilheit. Ein anderer (Robert II. 69, Tafel 28), 1836 in Saloniki gefunden – im Gebiete der griechischen Kirche, deren Kunst nun wieder der Utrecht-Psalter voraussetzt! –, gibt gerade das leidenschaftliche Ausgreifen sehr großartig. Lionardos Entwurf der Poseidon-Pferde in Windsor (Popp, L.d.V. Zeichn., München 1928, Taf. 28) sieht wie eine Redaktion im Gegensinne aus (das Pferd vorne rechts!). Dieser Entwurf, nach Popp spätestens 1504, fällt gerade in die Zeit der Schlachtenentwürfe! Noch deutlicher aber ist die Pferdestudie in Windsor (Popp 56), in der verschiedene Vorstellungen sich abspalten – sie zeigt drei Vorderbeine, mehrere Kopfhaltungen gleichzeitig –, durchdrungen von unserem Motive, das hier mit der üblicheren Vorstellung des sprengenden Reiters sich kreuzt und in sie einbricht. Ganz blaß und klein erscheint unser Motiv, weitergedacht, dann auf dem gleichen Blatte links unten. Man kann bei Robert II, Taf. 31–36, 39, 48 immer wieder unser Motiv finden. Hervorgehoben sei Robert II, Taf. 36, Nr. 87, ein Sarkophag in Venedig, angeblich aus Rom, bei dem der heutige Zustand die ausdrucksvolle Zäsur zwischen dem bändigenden Menschen und dem Pferde schafft, des Pferdes Form isoliert. Auch Robert II, Taf. 39, Nr. 92b, im Belvedere, ist ein gutes Beispiel, ebenso der Sarkophag im Dome von Mazzara, Robert Nr. 86, sowie Nr. 80, im Vatikan. Es gibt also bestimmt antike Vorformen, die der Fassung bei den drei abendländischen Künstlern zum Teil außerordentlich nahe kommen. Der Psaltermeister muß solche Vorformen gekannt haben, wie Lionardo und wie Rubens. Rubens wieder hat obendrein Lionardo gekannt. Bei ihm ist das Motiv nicht nur in der Schlacht bei Tunis – auch in der Amazonenschlacht, in der Berliner Bekehrung Pauli, in der Münchener Löwenjagd verwendet; und in dieser letzteren wieder ist es sogar das besonders genaue Vorbild für die Berliner Schlachtenskizze. Es gehört der köpflings Herabstürzende dazu. Und so geschieht das Seltsame, daß die einander fernsten der drei Künstler, der Psalter-Illustrator und Rubens, sich am genauesten motivisch treffen. Auch das karolingische Blatt zeigt einen sehr ähnlichen Gestürzten.



Wir dürfen das bisher Beobachtete zusammenfassen: ein antikes Kampfmotiv, eines von den vielen, die sich in den zahlreichen Darstellungen der Amazonomachie in immer neuer Begegnung erhalten haben, liegt bei allen drei Künstlern ihrer besonderen Prägung zugrunde. Die Verbindung geht zum Psaltermeister so unmittelbar wie zu Lionardo. Sie geht auch zu Rubens unmittelbar, zu diesem aber außerdem und weit deutlicher noch durch Lionardo hindurch. Das erklärt vieles, doch nicht alles; es erklärt besonders nicht, wieso die Ähnlichkeit zwischen dem Psalter und der Berliner Rubens-Skizze (die doch gerade gar keine unmittelbare Verbindung haben) fast noch schlagender ist als die zwischen der Skizze und Lionardos Zeichnung in Venedig. Möglich, daß hier noch Glieder einer Kette fehlen; möglich, aber nicht nötig. Hier eben ist der weniger kontrollierbare als konstatierbare Faktor einzusetzen: das ähnliche Handeln ähnlicher Geister in ähnlichen Lagen. Alle drei sind nicht in der Lage von Reliefplastikern, alle drei sind in der schöpferischen Siedehitze temperamentvoller Improvisation. Etwas Gemeinsames ist da, das bei allen drei Meistern eine gemeinsame Steigerung und Neudeutung des gleichen Motives bringen kann: sie sind eben doch nicht Griechen, wie sie auch nicht Plastiker in erster Linie sind. Und so ist doch nicht alles, gerade das Letzte und Entscheidende nicht, Einfluß – sondern Wachstum. Nur die Kombination beider Deutungsmöglichkeiten wird dem Problem gerecht.

Aber hier können wir nicht stehenbleiben. Das künstlich von uns isolierte Motiv hatte nur den Wert eines einführenden Beispiels. In Wahrheit tritt es nicht allein auf. Im besonderen ist es regelmäßig, so auch in den drei Fällen, von denen wir ausgingen, als Motiv der Niederlage mit einem bestimmten Motive siegreichen Angriffs kombiniert. Auch im Utrecht-Psalter ist das so, wenigstens der Form, wenn auch nicht dem nunmehrigen Sinne nach (denn es handelt sich ja bei den Reitern um gemeinsame Gegner Davids, nicht Feinde untereinander). Den Typus des von links heransprengenden Helden

erkennen wir auch im Psalter, formal so, wie er bei Lionardo und Rubens in seiner echten Bedeutung auftritt. Wenn Rubens in der Schlacht von Tunis den Kontrast auch farbig ausdrückt (das helle Roß des Siegers gegen das dunkle des Gestürzten), so steigert er doch nur ein unverkennbar antikes Motiv. Dieser Helden-, Sieger- und Herrscher-Typus ist so bekannt, daß er nicht näher geschildert zu werden braucht. Er lebt im Dexileos (394 v. Chr.) und pflanzt sich von da aus bis zu den Reiterdenkmälern der Moderne fort; er lebt in zahllosen mittelalterlichen Siegeln, namentlich des 14. Jahrhunderts, er ist im Prager Georg von 1373 wie in Lionardos Denkmalsentwürfen, in Taccas Madrider Königsmonument wie in Falconets Peter d. Gr. Er ist im Alexander des Neapeler Schlachtenmosaiks wie des sidonischen Sarkophages, im vatikanischen Konstantin der Raffael-Schule wie in dem des Rubensschen Gobelin-Entwurfes. Er ist in Raffaels Heliodor, in Rubens' Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry und in zahlreichen anderen Fällen bis zu Delacroix hin immer wiedergekommen. Diese Profilgestalt, die ebenso zum Denkmal wie zum Bilde sich fügt, monumental und stürmisch zugleich, ist dem menschlichen Geiste, wie es scheint, überhaupt geläufig und stellt sich ähnlich sogar in fremden Kulturen ein. Bei uns hat sie ihre deutliche Ahnenreihe von der Antike her. Wir haben sie bisher, mit dem wild-kontrapostisch hochgebäumten Pferde zugleich, immer wieder in den Amazonenkampfszenen gefunden. Man fragt sich, ob nicht diese Kombination einem ganz bestimmten größeren Zusammenhange entstammt, den wir nicht mehr kennen, einer vorbildlichen Gesamtprägung der Amazonomachie. Es kann auffallen, daß sie nur selten im Gegensinne erscheint, und obendrein, wo sie in Reihen vorkommt, immer auf der linken Seite, in unseren drei ersten Beispielen ebenso wie in den antiken Sarkophagen. Gewiß, es mag mit unserer Art des Lesens zusammenhängen, daß der Angriff von links her seine überzeugende Wucht hat. Und so könnte auch hier ein allgemeines und immer neu wirksames Gesetz in seiner Wirkung mit jener eines beeinflussenden Vorbildes verwechselt werden. Indessen kommt der Angriff in der Antike zuweilen auch von rechts, und doch bleibt das Motiv an seiner Stelle links. Ein größeres Vorbild ist wenigstens nicht unwahrscheinlich, das für die einzelnen Motive gewisse Plätze kompositionell festlegte. Robert hat hypothetisch an das attalische Weihgeschenk des vollplastischen Amazonenkampfes auf der Akropolis erinnert. Irgendeine vorbildliche Komposition könnte wohl existiert haben. Doch steht dem Verfasser hier keine Vermutung zu. Wohl aber darf er als höchstwahrscheinlich feststellen, daß, wo wir auch diese Kombination finden, sie jedenfalls aus dem




7. Leonardo, Zeichnung eines Pferdes (Windsor)

Formenkreise der Amazonomachie stammt. (Daß das Pferd des Siegers, allein genommen, zahllose Verwandte auch in den Meleager-, Phaeton-, Iliupersis-Szenen - Schleifung des Hektor-Leichnams - hat, sei als fast selbstverständlich nur nebenbei bemerkt. Es ist fast die normale Vorstellung des stürmenden Rosses.) Jedoch, schon aus den obengenannten Beispielen geht hervor, daß der siegreich ansprengende Held natürlich nicht nur in dieser einen - wie es wenigstens dem Verfasser scheint, ausschließlich der Amazonenkampfdarstellung entstammenden - Kombination vorkommt. In vielen anderen, zum Teil schon obengenannten Fällen ist er mit einem vollkommen anderen Motiv der Niederlage kombiniert (oft auch mit beiden gleichzeitig). Dieses andere Motiv ist das zusammengebrochene Pferd, von dem der Reiter, meist getroffen, absteigt. Jeder Fachmann kennt das berühmteste Beispiel: es ist das Mosaik der Alexanderschlacht in Neapel, das 1836 in der Casa del Fauno zu Pompeji gefunden wurde. Bei gleichem Thema zeigt der Alexander-Sarkophag in Sidon das Motiv. Eine Reihe nahestehender Fälle ist von der archäologischen Forschung festgestellt worden: so ein Tongefäß des C. Popilius, das Hartwig (Röm. Mitt. Bd. XIII, S. 399ff., Taf. 11) in die Literatur eingeführt hat; so vor allem das sehr wichtige Relieffragment einer Römer-Germanen-Schlacht bei Arnold Ruesch in Zürich, auf das in dankenswerter Weise Professor Sieveking den Verfasser hinwies. (Rizzo hat im Bullettino d'Arte 1926, Nr. 12, dem Besitzer die Veröffentlichung vorweggenommen. Ruesch hat sich in einer eigenen Veröffentlichung kritisch dazu geäußert: „Il Bassorilievo con motivo della battaglia di Alessandro", München, Bruckmann 1926; dazu Besprechung von Lippold, Deutsche Lit.-Ztg. 1927, H. 14, Spalte 673-74.) Für die rein archäologischen Fragen ergeben sich hier neue Verwicklungen. Ruesch vermutet überhaupt ein anderes Werk als die Alexanderschlacht hinter seinem Relief: den Kampf der Sieben gegen Theben. Ich gehe auf diese von Lippold schon abgelehnte Vermutung so wenig ein wie auf die rein archäologische Frage der Unterscheidung zwischen dem sidonischen Typus und dem des Alexander-Mosaiks. Für das hier zu behandelnde Problem spielt sie keine Rolle. Sie betrifft nur die Haltung der Menschen, nicht der Rosse. Die Archäologie hat längst die Möglichkeit, ja Notwendigkeit, einer Nebenüberlieferung der Alexanderschlacht in Betracht gezogen. (Leider sind Lippolds Forschungen darüber nicht veröffentlicht.) Das Sonderbare ist ja, daß das berühmte Mosaik von 79 v. Chr. bis 1836 n. Chr. nicht selbst hat wirken können, und daß dennoch überall seine Spuren uns entgegenzutreten scheinen. Nun, da es selber nicht wirken konnte, so muß sein eigener Kreis, der seiner

Wurzel- oder seiner Folgeerscheinungen gewirkt haben. Es tritt also, während für das zuerst besprochene Motiv mit der Amazonomachie allein auszukommen ist, jetzt der Kreis der Alexanderschlacht hinzu; aber vorläufig noch nicht als ausschließlich Neues: er tritt zunächst nur hinzu.

In der Grundidee ist nämlich dieses zweite Motiv der Niederlage gleichzeitig auch noch innerhalb der Amazonomachie gesichert. Nur eine kleine, formengeschichtlich freilich wichtige Nuance stempelt es, sehr wahrscheinlich wenigstens, zu einem besonderen Zuge der Alexanderschlacht. Zunächst ist es einmal vollplastisch überliefert durch die verwundete Amazone Patrizi (abgebildet Robert a. a. O. II, S. 83), eine ca. 1 m hohe Statue, die nach Robert mit der attalischen Gruppe auf der Akropolis zusammenhängen könnte. Ebenso kommt es häufig auf den Sarkophagen im Kreise der Amazonomachie vor, schon auf dem Wiener (Robert II. 68), aber noch auf vielen anderen, die ja alle untereinander durch Inhalt und Motivbegegnung, zuweilen bis zum Verwechseln eng, verknüpft sind. (Die Tafeln 28-38 bei Robert geben allein schon genügend Beispiele.) Es findet sich auch auf einer Gruppe etruskischer Urnen aus Perugia und dem (schon sehr barbarischen) Relief von Isernia. (Rizzo a. a. O. Fig. 7, 9a, 9b; Ruesch a. a. O. Taf. 3.) Indessen pflegt diese plastische Überlieferung den Kopf des Pferdes im Profil zu geben. Begreiflich: eine reliefplastische Auffassung, wie sie zuletzt auch in der Freifigur der Amazone Patrizi steckt, neigt, zumal in der Antike, zur Parallelschichtung der Formen. Dagegen ist es für eine Malerei, deren Ziel gerade die interessante Projektion von tiefräumlichen Formen in die Fläche ist - und das Mosaik selbst, also auch sein Urbild, charakterisiert sich auffallend durch diese Neigung -, es ist für eine solche Malerei von besonderem Reiz, den Kopf des Pferdes gegen uns herumzubiegen. Das ist ein malerischer Gedanke, im Relief sachlich nicht unmöglich, doch ästhetisch nicht naheliegend, im Gemälde weit eher zu erwarten. Vielleicht wäre diese Nuance als Leistung des Malers Philoxenos, dessen Gemälde der Schlacht von Issos man hinter dem Mosaik vermutet, als verständlich zu buchen. Dieser malerischen Auffassung mag sich hier und da auch einmal ein Relief nähern (z. B. Robert, Nr. 86, Statue 36) - aber dann wird eben das Malerische schon gewirkt haben, die Alexanderschlacht selbst, sowie auch in der Züricher Germanenschlacht und im Tongefäße des Popilius. In dieser spezifischen Abwandlung nun hat die abendländische Kunst das Motiv gekannt. Bei Lionardo vermag es der Verfasser allerdings nicht nachzuweisen. Aber Raffael bringt es in seiner Konstantin-Schlacht, die in ihrem Helden ja auch den Alexander-Typus kennt. Dann



natürlich Rubens, in den überhaupt alle Ströme münden; er wandelt es in wundervoller Weise ab, aber es bleibt erkennbar. (Münchner und Berliner Bekehrung Pauli, Tod des Decius Mus, Schlacht von Tunis.) Es fragt sich: Haben wir hier den gleichen Fall wie bei unserem ersten Motiv des kontrapostisch hochgebäumten Rosses? Handelt es sich um Renaissance in engerem Wortsinne? Hat man erst um 1500 das Verlorene wiedergefunden? Schweigt im eigentlichen Mittelalter die Überlieferung, wie sie für jenes erste Motiv zwischen dem Utrecht-Psalter (der karolingischen Noch-Antike) und Lionardo schweigt? - Dieses Mal nicht, und das wird vielleicht sehr vielsagend sein. Das echte Mittelalter hat dieses zugleich der Alexander- wie der Amazonenschlacht gehörige Motiv gekannt, und zwar auch in der malerischen Fassung, in jener der Alexanderschlacht. Gerne wäre der Verfasser in die Lage gekommen, seine noch sehr kleine Liste von Belegen zu vergrößern. Dazu hat ihm, wie er ehrlich gestehen muß, Zeit und Finderglück, vor allem die Zeit gefehlt. Aber für die Tatsache selbst würde in diesem Falle sogar ein einziger Beleg genügen können. Es zeigt sich hier eine bekannte Eigenschaft des früheren Mittelalters: es zieht Formen, die ein anderer Zusammenhang um ihrer selbst willen geprägt, als Zeichen an sich, an denen es geistliche Inhalte übermittelt. Unser erstes Motiv ist dazu wenig geeignet. Es verlangt eine intensive Einfühlung in das Tier, das für den echt-mittelalterlichen Christen ja gar keine Seele hat. Eine Kultur freilich, in deren heroischer Zeit eine Dichtung wie das Wagenrennen zu Patroklos' Ehren im 23. Gesange des Ilias steht, wo das Roß heroisiert und vertraut zugleich erscheint, als verwandtes und verstehendes Lebewesen, zu dem man mit Gründen spricht - eine solche Kultur konnte diese stolz-tragische Form erfinden, die heißes Miterleben voraussetzt. Noch in den Utrecht-Psalter konnte sie ihren Schimmer werfen. Schon im Utrecht-Psalter aber droht der alte Zusammenhang, aus dem die Form wurde, seinen ursprünglichen Sinn zu verlieren. Schon ist es jüdischer Wortgeist, dessen inhaltliche Bedeutung noch einmal einem genialen Temperament die Form zu entzünden, ja sogar zu steigern erlaubt: „Darum so die Bösen, meine Widersacher und Feinde, an mich wollen, mein Fleisch zu fressen, müssen sie anlaufen und fallen."

Der Kampf um seiner selbst willen ist schon nicht mehr formwürdig. Und dann verlöscht diese grandiose Formvision überhaupt. Sie war als Zeichen nicht geeignet, sie war auch als Vorstellung dem flächenhafteren Denken ebenso fern, wie sie dem Gefühl zu dämonisch-stolz, zu kühn-lebendig, zu heidnisch war. Erst Lionardos feuriger Wille schuf sie neu. Aber das zusam-

mengebrochene Pferd, viel enger mit dem Reiter, also dem Menschen verbunden (und das ist für den Christen, der Symbole seelischer Verhältnisse sucht, entscheidend!), das gab ein vorzügliches Symbol ab. Ein nur schlachtenähnliches Thema (schon der Utrecht-Psalter gab ein solches) band dieses Zeichen an sich. Und es ist kein Zufall, daß es noch bei Rubens diese Kraft bewährt: es ist die Bekehrung Pauli. Es ist dabei menschlich begreiflich, daß unter dem Vorwande der christlichen Bedeutung nun gewiß auch die ritterliche Lust am Kampfe, die aus den Tiefen des Europäertums niemals auszutreibende, gerade hier sich wie heimlich unterschlüpfend einbergen konnte. Bei Rubens ist die Bekehrung Pauli nach dem ganzen formalen Ausdruck ein Schlachtenbild. Sein Münchener Gemälde besonders gehört mit der Löwenjagd, der Amazonenschlacht, der Niederlage Sanheribs (wo ebenfalls der Himmel Sieger ist) einer engen Gruppe von Werken an, in denen der Meister das Problem der Massenverschmelzung durch Schlachtgetümmel und atmosphärische Vorgänge löste (2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, nach der Antwerpener Kreuzaufrichtung). Aber auch im Mittelalter sah die Bekehrungsszene wie ein Schlachtenbild aus. Leider fehlt uns noch die Ikonographie des Paulus, die Dobschütz vorbereitet. Wenn sie einmal vorliegt, wird die Zahl der Beispiele vielleicht sehr groß sein. Indessen würde zum Beweise schon das einzige Beispiel des „Psalters der Queen Mary“ gehören. Es ist ein englischer Kodex des 14. Jahrhunderts. (Ed. Warner, London 1912 „The Queen Mary's Psalter“. August Schmarsow hat ihn besprochen: Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters III. Leipzig 1922.) Das Manuskript bringt die Bekehrung Pauli sogar zweimal, auf Bl. 244 und 298 (abgebild. Schmarsow a. a. O. Taf. 20 und 21, jedesmal unten).

Man betrachte Blatt 244 der Warnerschen Publikation. Die Hauptzüge der dramatischen Bekehrungsszene, die wir noch bei Rubens finden, sind schon da. Rubens hat den Paulus selbst im Berliner Bilde unmittelbar mit dem Motiv des zusammengebrochenen Pferdes verknüpft (im Münchener, wo das Motiv an die rechte Seite verwiesen, mit einem anderen, das gleich zu besprechen ist und der Alexanderschlacht speziell zu gehören scheint). Die englische Miniatur des 14. Jahrhunderts ist der Vorgänger des Rubens – ganz gewiß ohne daß der barocke Meister gerade diesen Kodex zu kennen brauchte. Jener signalisiert uns nur eine Traditionslinie, die bis zu Rubens geführt haben muß. Selbstverständlich erzeugt der Abstand der Stile große Veränderungen. Rubens hat die raffinierteste Tiefräumlichkeit, wo der Psalter wesentlich parallel der Fläche ordnet. Die Rubenssche Form folgt



einem typisch hochbarocken Gesetze: Unabhängigkeit der inneren Bildform von der äußeren, von der des Rahmens und der Fläche. Das Berliner Paulus-Pferd ist als Ganzes in die Bildtiefe geschoben, viel mehr von vorne gesehen; aber es kommt, wie das der mittelalterlichen Miniatur, geradlinig von dem antiken Typus her, und zwar in der besonderen malerischen Prägung, wie sie das Alexanderschlachtmosaik uns zeigt. Auch im Queen Mary's Psalter ist offenbar nicht die in den Sarkophagreliefs vorwiegende, sondern die typisch malerische Form gemeint, wenn auch nicht deutlich herausgekommen. Der Antike sind wir dabei weit näher als bei Rubens. Die Formung der Menschengestalt ist freilich von völlig abweichender Art. Und wollte man (wohl überflüssigerweise) auch hier auf antiker Ableitung bestehen, so käme höchstens ein fernliegendes Motiv in Betracht wie auf Robert 342 (Florenz, Uffizien). Die Gesamtkomposition selbst, die Aufspaltung der Gruppe im Dreiecksintervall durch den Einschluß der göttlichen Strahlen von Christus her, ist in diesem einen Punkte verwandt – das Gleiche in den verschiedenen Sprachen zweier Stile. Dabei findet sich in der Miniatur auch, verschiedentlich abgewandelt, das Motiv des siegreichen Helden, naturgemäß seinem ursprünglichen Sinne entfremdet. Denn der Sieger ist ja die göttliche Macht. Es findet sich rechts sehr unverkennbar, aber auch links. Der linke Reiter, dessen Pferd den Kopf wendet, kann an den metallenen Georg in Prag erinnern, der nur wenig später ist. (Über dessen Ableitung aus der Antike durch byzantinische Kleinplastik hindurch, die die Rückwendung des Kopfes erhielt, vgl. Béla Lázár, Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1917. Ferner Pinder, im Handb. der Kunstwissensch., Die deutsche Plastik, Bd. I, S. 88ff.) Die Abwandlungen der zweiten Fassung (Bl. 298) bieten für unsere Frage nichts Entscheidendes. Die Lust an den Reitererscheinungen äußert sich im gleichen Kodex (Warner Bl. 262) auch schon als reine Schlachtenszene. Man könnte bei den Bildern des Queen Mary's Psalter vielleicht noch Zweifel haben, ob wirklich die malerische Entgegenkrümmung des Pferdekopfes, die Fassung der Alexanderschlacht, gemeint sei. Über jedem Zweifel steht das aber bei einem Werke der deutschen Plastik von der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert. Es ist das Paulus-Relief vom Singertor des Wiener Stefansdomes. Das Werk ist zugleich wichtig für die Geschichte der mittelalterlichen Reliefkunst überhaupt: zwischen zwei Reihen von Hängebogen wird in drei Szenen ein verhältnismäßig großer Reichtum an Bewegungen ausgebreitet, die, stark differierend, ohne die malerische Vorstellung räumlicher Tiefe nicht möglich sind. Reiter spielen eine besonders hohe Rolle; es ist die Zeit, in der keineswegs nur in italienischer

Malerei, sondern gerade in deutscher Plastik Reiterzüge die Phantasie sehr lebhaft beschäftigen. Ein Blick genügt, um zunächst die Verwendung unseres Motives festzustellen. Wir werden aber auch noch von anderen Belegen einer wahrscheinlichen Rückbeziehung auf die Alexanderschlacht zu sprechen haben. Die mittlere Komposition ist außerordentlich eindrucksvoll. Das niederknickende Pferd mit dem umgelegten Kopfe, der stürzende Reiter, darüber ein zweiter Stürzender, dessen Pferd, nach rechts hochgebäumt, in auffällig an die Alexanderschlacht gemahnender Nähe zu dem vorderen, an ganz ähnlicher Stelle wie im Neapeler Mosaik erscheint. Darüber der aus der Tiefe herausfahrende Gott. Die niederschmetternde Kraftkurve, die bei Rubens vom Lichte her die Körper wie elektrisch durchfährt, liegt hier im plastischen Schriftbande – aber wieviel kommendes Malerisches ist hier schon vorausgesagt! Der Reiter links neben dem Paulus ist zwar kein ansprengender Held, aber die allgemeine (zwar sehr ruhige) Stellung seines Pferdes entspricht der Stelle des Alexander-Rosses vielleicht doch nicht ganz zufällig. Wenn man die genannten drei Pferde zusammensieht, wagt man an einen Zusammenhang mit der hellenistischen Komposition zu denken, der über die Verwendung des gestürzten Pferdes noch hinausginge. Selbst die auseinandergestellten Tiere des rechten Flügels könnten an die auseinanderstrebenden Rosse des Dareios-Wagens formal erinnern. Doch bleibt Vorsicht geboten. Ganz sicher ist jedenfalls die Verwendung unseres zur Zeit verfolgten Motives. Wir würden bei einer genaueren Durchforschung wahrscheinlich auf Hunderte von Beispielen, namentlich aus der eigentlichen Spätgotik, kommen können. Doch läßt sich im allgemeinen sagen, daß das Motiv seinen Weg allein oder nur mit den siegreichen Helden gemeinsam gemacht hat. Auch in der Antike, in Sarkophagen wie etruskischen Urnen, bahnt sich das bereits an. Sicher greift Kemke (Jahrbuch d. Archäolog. Instituts, Bd. XVI, 1901, S. 69ff.) durchaus fehl, wenn er in einem Holzschnitt, der 1520 bei Thielmann Kerwer in Paris erschien (abgebildet auch bei Rizzo, a. a. O. Fig. 11), das Ganze der Alexanderschlacht voraussetzt. Die Wunschidee, es müsse hier eine Erinnerung an das Ganze übersetzt sein, verführt zu den absonderlichsten Verbiegungen. Wirklich da ist nur unser Motiv, kombiniert mit dem des von links ansprengenden Siegers. Den Holzschnitt von Pegouchet (nach einem Neapeler Exemplar) hätte Rizzo (a. a. O. Fig. 10) lieber gar nicht abbilden sollen. Hier ist die Verbindung schon viel zu lose geworden. (Das Pferd bricht gegen den Angreifer hin zusammen.) Wie gesagt, unser Motiv hat seinen Weg besonders gerne allein gemacht. Ein paar Beispiele aus dem 15. Jahrhundert: in den verschiedenen Manuskripten der Froissartschen Chronik auf der Bibliothèque Nationale und der Bibl. de l'Arsenal zu Paris kommt das Motiv mehrfach vor; besonders deutlich, jedoch ohne den reitenden Angreifer, in Bibl. de l'Arsenal Ms. Nr. 5188, im „Tode des Bailli de Gand" (Abb. in der populären Froissart-Ausgabe von de Witt-Guizot, Paris 1881, pag. 431); ähnlich im „Tode des Wat Tyler" (abgebildet ebenda pag. 491, nach Bibl. Nat. Ms. Fr. Nr. 2644). Auch der „Miroir historial de Jacques, duc de Nemours" hat das Motiv, hier im gleichen Gegensinne wie bei Pegouchet, doch in weit charakteristischerer Haltung (abgebildet bei Chantelauze, Mémoires de Phil. de Commynes, Paris 1881, pag. 27). In all diesen Fällen ist das Motiv völlig isoliert erhalten. Irgendeine Erinnerung an das Ganze der Alexanderschlacht kann hier nicht vorausgesetzt werden. Aus dieser inzwischen rein französisch gewordenen Überlieferung aber kommt das Motiv offenbar an spätere Leute, wie den Kerwerschen Holzschneider. Daß bei diesem unter dem siegreichen Angreifer Helm und Schwert liegen, dazu bedarf es ebenfalls keiner Wirkung des Ganzen der Alexanderschlacht. Seit dem frühen 15. Jahrhundert ist das ein selbstverständliches Requisit des Schlachtenbildes (vgl. Uccellos Londoner Reiterschlacht, die den von links auf weißem Rosse heransprengenden Reiter auch hat – auch der muß ja nicht nur aus der Alexanderschlacht stammen, wie wir wissen). Diese Stücke sind aus dem gleichen Interesse wie die lebendigen Gestalten selbst zu erklären: sie schaffen als projizierte Körper Raum.



Bewiesen aber ist, auch mit dieser sehr geringen und vorläufigen Zahl von Beispielen, daß das Motiv der Amazone Patrizi, und zwar auch in der besonderen Fassung der Alexanderschlacht, vom Mittelalter übernommen wurde. Wir trafen es bei der Bekehrung Pauli, sahen es sich dann emanzipieren (wie es im Sinne des 15. Jahrhunderts liegt, das die Selbständigkeit der Erscheinungswelt auf allen Gebieten wieder sucht), wissen aber auch, daß es gerade bei Rubens sich mit seinem alten christlichen Thema wieder verbunden hat. Rubens nun kombiniert auf seinem Münchener Saulus-Paulus-Bilde den niedergebrochenen Helden mit einem anderen, bei ihm sehr großartigen Motive: es ist ein vom Rücken her gesehenes Roß, dessen Hals in grandioser Kurve in die Tiefe und nach links gebogen ist. Es wird von einem Krieger gehalten. Dieses Motiv aber stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Alexanderschlacht und legt nahe, daß es eine Nebenüberlieferung des hellenistischen Gemäldes gegeben habe, die von dem verschütteten pompejanischen Mosaik unabhängig wirkte. Gewiß muß der Verfasser als Außenseiter hier sehr vorsichtig sein. Ihm selbst aber ist dieser Formgedanke bei der Amazonomachie nicht ent-

gegengetreten. Ist dieser Gedanke nicht alleiniges Gut der Alexanderschlacht? Er ist ja, gleich der besonderen Fassung des zusammenbrechenden Pferdes, er nun aber ganz vom Grunde aus, wirklich malerisch: sein Reiz liegt in der gekrümmten Durchmessung der malerischen Raumtiefe von der idealen Bildebene her. Es liegt nahe, hier erst recht eine besondere Tat des Philoxenos zu vermuten. Wie aber kam sie an Rubens? Im eigentlichen Mittelalter ist sie bis jetzt wenigstens, sehr im Gegensatz zu dem zuletzt besprochenen Motive, nicht nachzuweisen. Sollte sich kein Gegenbeweis finden, so dürfte die Erklärung an ähnlichen Stellen gesucht werden wie die für das Fehlen des zuletzt im Utrecht-Psalter nachzuweisenden Motives, des kontrapostisch hochgebäumten Rosses. Auch hier ist das Erlebnis des Tieres, die selbständige Freude an seiner stolzen Schönheit, eine Voraussetzung, die das Mittelalter nicht erfüllen kann. Die Beziehung zum Menschen – auch wenn er dann, wie der bekehrte Saulus, sehr selbständig geformt ist – machte das zusammenbrechende Tier zum bequemen Symbol und inhaltlichen Ausdrucksträger. Ja, vielleicht ist es nicht zu kühn, sogar das Passivische des Motives, den deutlichen Ausdruck menschlicher Ohnmacht, der hier sich anknüpfen ließ, als etwas sehr Christliches verantwortlich zu machen. Das vom Rücken gesehene Roß aber hat offenbar eine solche Eignung nicht. Das wären Gründe der Weltanschauung. Ästhetisch-formale treten dazu: erst seit dem 15. Jahrhundert bemüht sich das Abendland wieder um die malerische Eroberung der Raumtiefe von projizierten Körpern aus – wie es einst der Hellenismus getan. Eine so starke Raumtiefe, wie dieses Motiv sie verlangt, wird etwa seit Antonio Pisano, Masaccio, Uccello, seit den Problematikern wieder gesucht. Die ersten Regungen könnten allenfalls bis in das 14. Jahrhundert zurückführen. Sehr hüten aber muß man sich vor einem Fehler, der wiederum Kemke (a. a. O.) begegnet ist. Das Charakteristische unseres Motivs liegt nämlich noch nicht in der Rückenansicht allein. Mit dem geradeaus gesehenen Hinterteil eines Pferdes ist es noch nicht gegeben. Kemke irrt, wenn er z. B. in der Gruppe der Kavalkade unter Lionardos Entwürfen zur Anghiari-Schlacht (Windsor, Popp 55) das von hinten gesehene Pferd aus der Alexanderschlacht ableiten will. Schon daß es sich hier noch gar nicht um Kampf handelt, sondern um eine das Eingreifen erwartende, unruhige Rosse zügelnde Reiterschar – wie auch Popp richtig sieht: offenbar um ein Stück von der rechten Hälfte der Lionardoschen Gesamtkomposition –, schon das ist gerade für Kemke nicht günstig, der nicht Einzelmotive verfolgt, sondern überall eine Übersetzung des Ganzen der Alexanderschlacht zu finden sucht. Auch das sehr ähnliche Pferd auf Raffaels



recht flüchtiger Nachzeichnung (dieses Mal allerdings des Fahnenkampfes), das ganz unorganisch über die Kampfgruppe gesetzt ist, deutlich von einer anderen Stelle her – auch dieses ist in keiner Weise, wie Kemke glaubte, „identisch" mit dem Rosse der Alexanderschlacht. Dieses Lionardo-Pferdes Ahnen suche man besser bei den Problematikern des frühen 15. Jahrhunderts, bei Antonio Pisanos St. Georg, in Masaccios Kreuzigung von S. Clemente, in Uccellos Reiterschlachten zu London und Paris – wenn man sie überhaupt suchen will. Das Verhältnis wird auch dann nicht als Typenwanderung, sondern als allgemeinste Formentwicklung aufzufassen sein. Jene Meister kamen auf die Rückenansicht, weil sie sich mit der Projektion plastisch starker Körper beschäftigten und sich dabei möglichst einfacher Winkelverhältnisse bedienten. Zu unserem Motive aber gehört vor allem die wundervolle Krümmung des Halses und des Kopfes (ursprünglich natürlich auch der Pferdehalter). Diese Krümmung hat einen hinreißenden Ausdruck, sie ist pathetische Gebärde; zugleich ist sie Tiefenweiser. Wie gesagt, dem Mittelalter scheint das Motiv in diesem Sinne zu fehlen. Eine vorsichtige Frage hat man freilich vor dem Wiener Paulus-Relief zu stellen. Sein Meister gehört zu dem gleichen Geschlechte der Problematiker wie Uccello. Der Reiter links mit seinem vom Rücken her gesehenen Pferde läßt sich also auch von da aus schon erklären. Aber hier tritt – was z. B. bei einem sonst allenfalls vergleichbaren Reiter Uccellos (Londoner Schlachtenbild rechts) nicht der Fall ist – die Krümmungslinie des Pferdehalses in allgemein ähnlicher Weise auf. Da dieses Relief überhaupt in der Abfolge und selbst in der räumlichen Richtung seiner Motive den Gedanken an die Alexanderschlacht nahelegen kann, so soll hier wenigstens gefragt sein. Sicheren Boden erreichen wir erst bei Raffael. Und wieder ist es eine Bekehrung Pauli, es ist der Wandteppich von 1515/16 im Vatikan, der dieses antike Motiv an sich gezogen hat. Das Pferd ist ledig, Paulus liegt von ihm schon losgelöst an der linken Bildseite vorne. Links im Hintergrunde führt ein Krieger das stürmende Roß fort. Obwohl es den Hals nach der anderen Seite dreht, erinnert es so stark an das Pferd des Dareios, daß man kaum einen „Zufall" zulassen kann. (Übrigens liegt eine Reaktion im Gegensinne bei einem Wandteppich in jener Zeit so nahe wie bei der Graphik – selbst wenn die Rechtshändigkeit bedacht ist.) Raffaels Fassung hat offenbar auf Michelangelo gewirkt. Seine Bekehrung Pauli in der Pauls-Kapelle des Vatikans (aus den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts) setzt das Motiv in die Bildmitte, wo ein allgemeines zentrifugales Auseinanderschrecken der Gestalten gegeben ist. Wird schon bei Raffael das Motiv etwas versteift, so ist es bei

Michelangelo geradezu hölzern geworden und der schönen Kurve weitgehend beraubt. Beide Meister hatten kein Verhältnis zum Tiere, wie es Lionardo und Rubens eignete. Bei Michelangelo ist die Steifheit des Pferdes überhaupt nur verständlich, selbst genießbar, aus der Gesamtplastizität aller Körper; die Menschen selbst bewegen sich, wie es Steinstatuen tun würden (was freilich nur in seltsamen Träumen „wirklich" vorkommen kann). Sonderbar – erst bei Rubens wird die geschmeidige Form des Originals wieder erreicht und dann sofort überboten. Dieser typische Vorgang trat auch bei dem einleitend besprochenen Motive aus der Amazonomachie ein. Erst jetzt, in der Münchener Bekehrung Pauli, in der Niederlage des Sanherib, im Tode des Decius Mus, ist die große und beredte Kurve wiedergefunden, während das Motiv zugleich sich sehr frei verändert. Das Entscheidende ist eigene Tat. Dennoch wird die Vermutung bestärkt, daß seit Raffael irgendeine Verbindung zur hellenistischen Alexanderschlacht wieder aufgenommen wurde.

In dieser letzteren gibt es nun schließlich noch ein anderes Motiv, das zu beachten ist: das hoch sich bäumende Pferd links von Dareios, unmittelbar über dem zusammengebrochenen. Es wurde schon gelegentlich des Wiener Paulus-Reliefs erwähnt, wo es freilich durch Kopfbiegung nach vorne zu abgewandelt erschien. In ursprünglicher Form ist es eine Entsprechung zu dem ganz anfangs behandelten Motive des Utrecht-Psalters, aber ohne dessen leidenschaftliche Kontrapostik: der Kopf steht in der Richtung der Vorderbeine. Es hat ebenfalls seine Nachkommen bei Lionardo, bei Raffael und bei Rubens (Tod des Decius, Raub der Leukippostöchter, Sanherib, Livinus-Marter, Schlacht bei Ivry, Amazonenschlacht usw.). Es findet wieder bei Géricault seine Auferstehung. Es ist stolz und schön, aber doch nicht so erlesen, nicht so unverkennbar charakteristisch wie sein kontrapostisches Brudermotiv oder jenes des Dareiospferdes. Für Beziehungen zur Alexanderschlacht könnte es, wie dem Verfasser scheint, nur gelegentlich durch seine besondere Stelle in einer Komposition sprechen (wie vielleicht im Wiener Paulus-Relief). Es findet sich im ganzen allzu häufig, besonders im Kreise der Amazonenschlacht. Schließlich hat es sich auch im Parthenonfriese längst beständig angemeldet. Wo wir es treffen, wird es im allgemeinen gleich dem des ansprengenden Siegers für eine besondere Beziehung zur Alexanderschlacht kaum entscheidend gewertet werden können. Ja, man wird sogar schwanken dürfen, ob hier überhaupt noch reine Typenwanderung vorliege – ob hier nicht immer wieder Neuschöpfung, allenfalls auf Grund ganz dunkler, sogar unbewußt gewordener Erinnerungen, die Wiederkehr getragen. Im besonderen darf man in der vatikanischen Konstantinschlacht, die ja erst nach dem Tode Raffaels entstand und in allem Wesentlichen Giulio Romano gehört, in diesem Punkte eine freie Neuschöpfung sehen. So wie dort das nach links hochgebäumte weiße Roß (rechts neben dem zusammengebrochenen Pferde) erscheint, eröffnet es sehr selbständig gerade die Reihe der bei Rubens (Sanherib, Löwenjagd, Raub der Leukippostöchter usw.) auftauchenden Formen. Im übrigen ist die Konstantinschlacht des Vatikans ein bekanntes Dokument antiker Einwirkungen. Für die Kämpfer im Flusse z. B. hat schon der Escurialensis entscheidende Vorbilder festgehalten: Bl. 65 v gibt den Übergang der Daker über die Donau, von der Trajanssäule. Robert hat in den Röm. Mitt. XVI. 1901 S. 209 über ein Skizzenbuch auf Schloß Wolfegg gehandelt, das er recht überzeugend dem Giulio Romano zuschreibt. „Unter den von ihm (Giulio Romano) kopierten Monumenten fehlt kein einziges von denen, die man längst als die hauptsächlichen Vorbilder der Konstantinschlacht erkannt hat, die vier großen Trajanischen Reliefs vom Konstantinsbogen und die betreffenden Szenen von der Trajanssäule." In das Riesengebiet der Beziehungen neuerer Kunst zur Antike, von dem hier nur ein winziger Teil gezeigt werden konnte, würde natürlich auch die Weiterwirkung des Brückenkampfmotives gehören, das in der vatikanischen Konstantinschlacht – als Schlacht an der Milvischen Brücke – auftritt. Von daher wird es Rubens in die Amazonenschlacht eingeführt haben, freilich in sehr großartig neuer Weise: er gewann damit die zentrifugale Rotation. Auch in der historischen Schlacht von Anghiari, 1440, hat Brückenkampf eine entscheidende Rolle gespielt. Der von Popp (a. a. O. S. 48) genannte Cassone Schubring Taf. XVIII zeigt die Brücke, freilich ohne die Form für die Kampfdarstellung zu verwerten. Lionardos Gemälde muß den Brückenkampf im Hintergrunde ebenfalls gegeben haben – vielleicht anregend für das Werk der Raffaelschule wie für Rubens' Zeichnung in der venezianischen Akademie, Popp 54; das Fußkämpfermotiv dieses Blattes, das bei Rubens mehrfach, so auch in der Konstantinschlacht nachklingt, dürfte mindestens bei diesem wieder mit dem borghesischen Fechter zusammenhängen, worauf vor Jahren Studniczka mündlich den Verfasser hinwies.



Eines jedenfalls bezeugt auch das zuletzt genannte Motiv, wie die bisher verfolgten: die Darstellung des Kämpfens, insbesondere kampfbestürzter Rosse, ist einer der Wege, die Antike und Abendland auf das tiefste verbinden. So viele Umwege, so viele Zeit Europa im Mittelalter verbrauchte, um unter dem Diktat geistlicher Inhalte hindurch zur Bejahung der Erscheinungswelt

als solcher hinzufinden – als es sie fand, traf es auf der Stelle die Antike als etwas in der innersten Wurzel Verwandtes. Das läßt sich auch auf ganz anderen Gebieten zeigen, besonders auf dem der Monumentalfigur, wo der entschlossenste Griff des neuen Europäertums nach statuarischer Größe – er geschah im 13. Jahrhundert, nicht in der Renaissance – geradezu den einzigen wirklich „griechischen Augenblick" Europas schuf. Immer wieder stand vor dem Europäer die Antike auf, lange Zeit fast bei jedem Schritte, den er tat, seine Antike zunächst und schon dadurch jedesmal eine andere, oft wirklich nur ein fernes Traumbild. Aber auch die wirkliche Antike als ein gegenwärtiger Lehrmeister konnte lebendig werden. Sie selbst, ihr wirkliches Wesen in seinen reichen eigenen Wandlungen – wie vieles und Verschiedenes bedecken wir mit dem einen Worte! –, sie konnte zu bestimmten Zeiten sich unmittelbar mit unseren Wandlungen berühren. Und wenn eine innere Verwandtschaft das ältere 5. Jahrhundert mit unserem früheren dreizehnten eint, ein plötzliches „Verstehen" auch für tatsächlich wiedergefundene Werte und Werke in Reims oder Bamberg da ist, so ist das, was im Meister des Utrecht-Psalters noch nachklang, was in Lionardo und Rubens wieder aufstand – in ungeheuer erweiterter, tief selbständiger Form wieder aufstand – der Hellenismus gewesen. Der europäische wie der antike Barock treffen sich nicht nur durch die Ähnlichkeit „gesetzmäßiger Stadien". Sie treffen sich als Ausdrucksformen der Blutsverwandtschaft. Nicht das Sichabspulen einer mechanischen Gesetzmäßigkeit – erst das Nocheinmal, die Wiedergeburt einer Rasse in einer verwandten, bringt so nahe verwandte Formen hervor. Was dem Europäer im Spätstadium zur Gefahr geworden ist, was er heute oft bereut, die lebendige Einfühlung in die bejahte Erscheinungswelt, der Glaube an die Formkraft des Organisch-Lebendigen, das organisch verstanden werden kann, an eine Natur, die an sich und schon im Physischen Stolz und Schönheit für stolze und schöne Geister berge – das ist mit dem ersten Griechen und erst mit ihm dagewesen. Der Europäer von heute, dem man die Antike ausreden will, darf sich getrost sagen, daß man ihm den Europäer selbst ausreden will und nichts anderes. Das Angebot exotischer und primitiver Formenwelten, das in einem kritischen Zeitpunkte überlaut und verräterisch erfolgt, will mit der Schmähung der Antike uns selbst treffen. Wir gehören zusammen. Unser besonderes europäisches Lebensgefühl, so scheinbar langsam wir es selbst gefunden haben, das Gefühl, das mit Lionardo, Dürer und Rubens am stärksten durchbrach, ist schon da in den Knien des Apolls von Tenea. Das Gefühl, das wir bei dieser archaischen Figur haben, daß wir die Gelenke knacken spüren, dieses Gefühl



der Übertragung organischer Innenerlebnisse aus dem Künstler in das Werk, aus dem Werke in den Betrachter, ist ein europäisches Gefühl und jeder anderen Kunst fremd. Wer heute in der Münchener Universität an der Statue des Polykletischen Doryphoros vorbeigeht, die unter Paul Wolters' weiser Fürsorge zum Gedächtnis unserer Gefallenen aufgestellt wurde, der wird sich zwar gewiß sagen müssen, daß eine so reine Form der Rundplastik bei uns niemals ganz wiedergekommen ist, daß dafür jene Welt vieles noch nicht ahnte, das uns erst gelang. Vor der Bejahung des Organischen aber, die sie ausdrückt, ja schon vor der Person, vor dem Menschentum, das da wahrhaft auf uns hinstrahlt, wird er sich sagen müssen: das sind wir, das ist unser. Nur auf dieser untersten Einheit beruht die auffällige Tatsache, daß gerade die beiden größten Meister Europas in der Darstellung kämpfender Rosse, Lionardo und Rubens, da am stärksten mit der Antike zusammenhängen, wo sie am stärksten europäisch – man darf ruhig sagen: wo sie am selbständigsten sind. Auf ihr beruht zuletzt der ganze Beziehungskreis, auf den dieser Aufsatz, im einzelnen mehr anregend und fragend als ausbreitend und antwortend, hinzuzeigen suchte.